

„Architektur in Bewegung“

Zur Enträumlichung urbaner Orte durch Medien- und Lichtfassaden

Karl Sierek

Wenn man nach Einbruch der Dunkelheit aus der Halle des Shinjuku-Bahnhofes in Tokio auf die Plattform tritt, von der einige Stufen hinunter zur Chiu Dori führen, ist man zunächst ebenso benommen wie befangen. Ringsum türmen sich riesige Wände mit Bildern und Schriftzügen, Schemen und Diagrammen. Über die Treppe gelangt man hinunter auf die Ebene des tosenden urbanen Lebens und hinein in einen Ort, der nur von beleuchteten und bewegten Fassaden begrenzt scheint. Wie eine zweite Haut legt sich diese Membran aus Licht und Bewegung um den Körper, umfasst ihn, bedeckt ihn, verschluckt ihn. Die aus riesigen LED-Schirmen, sich selbst schreibenden Neon-Schriftzügen, flächendeckenden Laufbildern und solitären Leuchtkörpern zusammengesetzte Hülle *affiziert* den Körper des Passanten. Sie befördert einen Wahrnehmungsmodus, der unmittelbare haptische Effekte zu zeitigen scheint. Von Licht überwältigt und Bewegung befangen, scheint die physische Schwere des eigenen Körpers zu weichen und einer Wahrnehmung Platz zu machen, die losgelöst vom Körper sich durch diese Örtlichkeit bewegt. Man beginnt zu schweben.

So beeindruckend diese Stimuli sein mögen, so sehr greifen die urbanen Lichtfassaden auf bekannte und schon beschriebene Wahrnehmungsumstürze aus der Geschichte der Moderne zurück. Ob es das vom Körper abgelöste Sehen und der reine Blick der sogenannten *Phantomrides*, also der ersten filmischen Fahraufnahmen aus den Windschutzscheiben von Eisenbahnzügen waren oder die Realisierung der „Lichtarchitektur“ Joachim Teichmüllers in Hans Poelzig's Großem Schauspielhaus 1918/19: Die von Georg Simmel beschriebene „rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen“¹ prägte und prägt das moderne Großstadtleben bis heute.

Dennoch scheint der Wahrnehmungsumsturz angesichts der bewegten Lichtfassaden der Metropolen des 21. Jahrhunderts einige entscheidende

Veränderungen mit sich gebracht zu haben. Er dürfte sogar – auf drei Ebenen – einen Bruch mit jenen medialen Seinsweisen der Moderne einleiten, die durch die erwähnten Technologien im frühen 20. Jahrhundert verbreitet wurden. Zum einen bringen die großflächig bewegten Lichtwände aus *Light Emitting Diodes* den Stadtbenutzer in einen besonderen *Bewegungsmodus*. Zum anderen führen diese neuartigen urbanen Lichtquellen und ihre spezifische Verwendung zu bisher unterschätzten Subjektadressierungen des Stadtbenutzers durch *Lichtführung*. Drittens schließlich setzen die leuchtend bewegten Baukörper die Neudimensionierung *räumlicher Bezugsgrößen* in Gang. Bewegung, Licht, Raum: Diese drei Dimensionen digital animierter Leuchtkörper im nokturn-urbanen Umfeld tragen folglich zu einer Wahrnehmungsveränderung bei, die ich etwas genauer betrachten will. Mit ihnen rücken in verschiedenen Entwürfen gegenwärtiger Urbanbauten nämlich Architektur und Film in einer Weise zusammen, die bisher ungeahnte Perspektiven ästhetischer Fusion nach sich zieht. Zwar gab es in der Geschichte der Wanderung der Bilder immer schon gewisse Affinitäten zwischen diesen beiden Künsten, doch werden sie durch diese Oberflächengestaltung in neue Dimensionen geführt.

Bewegung und Bildverflüssigung

Vor rund zehn Jahren habe ich versucht, am Beispiel des Tugendhat-Hauses Mies van der Rohe in Brno das moderne Bauen des frühen 20. Jahrhunderts in seiner zunehmenden Verflüssigung zu beschreiben.² Sein Charakter als Prozess und Werden hat sich im Zuge der Moderne seit Loos und Mies zusehends einer anderen Kunst angenähert: dem Film. Das Gebaute wurde zum Support einer Bildbewegung und gab damit die Folie für eine genuin *kinematografische* Wahrnehmung, die das *stillgestellte* Subjekt vor einer bewegten Bildwand positioniert.

Ich konnte damals noch nicht ahnen, in welchem Ausmaß die Entwicklung der LED-gesteuerten Verflüssigung der Fassaden in den urbanen Agglomerationen heute durch eine andere Bewegung ergänzt würde. Zwei unterschiedliche Bewegungsmodi sind daraus entstanden: Zur Dynamisierung des *Baukörpers* ist die erhöhte Selbstwahrnehmung des im Stadtbild vazierenden *Betrachterkörpers* getreten. Während nämlich der physische Baukörper hinter den Leuchtwänden gegenüber herkömmlicher Stadterfahrung tendenziell verschwindet, beginnt sich die bisher auf die Außenwahrnehmung der Hör- und Seherfahrung reduzierte Körperlichkeit wieder zu regen. Eine Wahrnehmungsspaltung durch zwei unabhängige oder gegenläufige Bewegungen setzt ein. Sie führt zu einer verstärkten Präsenz des Betrachterkörpers: *Erscheinungsbilder*

des Körpers stoßen auf *Verschwindungsbilder* baulicher Umgebung. Die doppelte Dynamisierung von Bau und Benutzer führt also zu jener Potenzierung zweier widerläufiger Bewegungen innerhalb eines Synchronraums, welche die heutige Situation des Spiels im urbanen Ensemble der Leuchtfassaden von jener des Kinos unterscheidet.

Wie nun geht dieses wechselseitige Ineinandergreifen von Verschwinden und Erscheinen des Bild- und Betrachterkörpers vor sich? Welche Bewegungstypen wirft es ab? Durch die Bewegungsfreiheit des Körpers mit dem ihm eigenen Zeitmaß steht dem Stadtbenutzer inmitten solcher Lichtwandbewegungen ein breites Wahrnehmungsfeld zur Verfügung. Ein Panorama vieler zuwiderlaufender, aber zeitgleich vorhandener Bewegungen eröffnet sich vor und hinter, über und unter ihm. Das Prinzip dieser Wahrnehmungssituation ist also das der *Simultaneität* verschiedenster Ereignisse in einem homogenen Raum. Zugleich aber bieten die einzelnen Wände und Körper in sich die Abfolge von Bildern nach dem kinematografischen Modus strenger Konsekutivität. Damit gerät das Subjekt in eine Schere zweier paradoxer Bewegungsmodalitäten, die sogar László Moholy-Nagy, einer der Pioniere der Licht- und Zeitkünste, nicht mehr voneinander unterscheiden wollte: „Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung. Unsere Zeit: die des Films“, also der prototypischen Konsekutivkunst, „der Lichtreklame, der Simultaneität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse.“³ Es treten also vor und in den uns umgebenden Lichtkörpern die beiden Bewegungsmodi von Konsekutivität und Simultaneität zusammen und potenzieren einander.

Eine beeindruckende filmische Vorwegnahme dieses digitalen Ineinanderfließens konsekutiver und simultaner Bewegungen vermittelt Paul Fejös' Film *Broadway* aus dem Jahr 1929. Er beginnt mit einer Flut von Leuchtreklamebildern, die in ihrer Dichte und Bewegtheit durchaus bereits ein Modell heutiger LED-Leuchtfassaden liefern. Zwar in den *konsekutiven* Fluss filmischer Bildmontagen gebunden, zerfällt der Inhalt der aufeinanderfolgenden Einstellungen in die fragmentierten Bildsegmente einzelner Reklamewände, die *synchron* verlaufende Bildbewegungen hervorbringen. Die Synchronisierung der Konsekutivität wird noch durch Doppelbelichtung verstärkt: Mit diesem Verfahren zur Herstellung von Synchronbewegung zweier Bildschichten zeigt der Film eine nackte männliche Figur, einen Teufel, die riesengroß den gleißenden Broadway überlagert. Der Film *Broadway* markiert also – neben seiner Übergangsfunktion vom Stumm- zum Tonfilm – jene Schwelle von der konsekutiven Bewegung filmischer Bilder zur Synchronbewegung zwischen den Lichtwänden und durch die Lichträume.

Lichtführung

Doch ist die These der Annäherung von Bau- und Filmkunst durch Hybride der Synchron- und Konsekutivbewegung im Zuge der zunehmenden Verflüssigung von Bau und Bild tatsächlich so einfach? Ist diese in Bezug auf die *Bewegungsmodalitäten* hier kurz angedeutete Spezifik der Wahrnehmung umfassender Leuchtfassadenlandschaften auch im Lichte unterschiedlicher technischer und apparativer *Beleuchtungsmodi* hinreichend erklärt oder überhaupt haltbar? Nun, es zeigt sich, dass schon seit den 1920er-Jahren bei fast allen Stellungnahmen zum Zusammenhang zwischen Bewegung und Licht im urbanen Raum von einer gewissen Art des Lichts die Rede ist: der *Projektion* von einem Punkt auf eine Fläche. Möglicherweise ein Erbe des barocken Repräsentationslichts und der Aufklärung, gehen diese Konvergenztheorien von Film und Architektur von einer punktförmigen Quelle aus, die ihren Strahl auf den flächigen Support, sei es Leinwand oder Hauswand, wirft.

In so verschiedenen Entwürfen wie jenen von Robert Mallet-Stevens über Edgar Morin bis Paul Virilio werden die ästhetischen und kulturtheoretischen Effekte dieser *Projektionslogik* ausgelotet und durchdekliniert. Der Architekt Mallet-Stevens, der schon 1924 durch seine Zusammenarbeit mit Marcel L'Herbier für *L'inhumaine* mit dem Zwilling seiner Zunft, dem Film, Bekanntschaft geschlossen hatte, entwickelte Mitte der 1930er-Jahre eine solche Perspektive. Für die Weltausstellung 1937 in Paris ließ er eine konkave Fläche für Breitwandprojektionen mit farbigem Licht anfertigen, über die Jean Epsteins *Panorama au fil de l'eau* projiziert wurde.

Im Jahr 1956 wird Edgar Morin ebenfalls auf der Grundlage dieser Projektionslogik das Kino als psychische Vorrichtung bestimmen, die den menschlichen Geist in seiner umfassenden Komplexität auf Leinwand zu werfen in der Lage sei: „Die Lichtspielhäuser sind wahre geistige Laboratorien, in denen sich, ausgehend von einem Lichtbündel, ein kollektiver Psychismus kristallisiert.“⁴ Und genau diese *Bündelung* des Lichts ist es auch, die in bester aufklärerischer Tradition „das Lichtspiel [...] sozusagen [als] eine Art Geistmaschine oder Denkmachine“⁵ bestimmt.

Weitere vierundzwanzig Jahre später wird Paul Virilio diese filmo-urbane Konvergenzthese auf ihren bisherigen Höhepunkt treiben und damit das Feld der Aufmerksamkeit genau auf den uns interessierenden Fall urbaner Lichtspiele erweitern. In der *Esthétique de la disparition* von 1980 blickt er, von den Phänomenen der Geschwindigkeit und Beschleunigung ebenso fasziniert wie gelähmt, auf die urbanen Landschaften und subsummiert sie rundweg einem kinematografischen Blick: „Heute geht es nicht mehr darum, ob das Kino auf einen

Ort verzichten kann, sondern darum, ob die Orte noch aufs Kino verzichten können. Die Stadtplanung kommt ins Schleudern, die Architektur wandelt sich ständig, die ‚Bleibe‘ ist nurmehr die Anamorphose einer Schwelle. [...] Die Ästhetik der Gebäude verschwindet in den *special effects* der Kommunikations- und Verkehrsmaschine, in ihren Transport- und Übertragungsapparaten. Die Kunst verschwindet mehr und mehr im grellen Licht der Bildwerfer und Bildschirme. Auf die Architektur als Skulptur folgt die Künstlichkeit der Kinematographie, im eigentlichen wie im übertragenen Sinne: *die Architektur ist nun selbst zum Film geworden.*“⁶

Doch auch hier, auf dem Feld der Subjektadressierung, stellt sich die Frage: Lässt sich diese fatalistische Ableitung aufrechterhalten, nach der auch die aktuell prosperierenden Lichtwände an der Virilio'schen Austreibung der Ästhetik durch „Bildwerfer“ laborieren? Entspricht die für das Kino tatsächlich zutreffende Projektionslogik der gezielten, ja, wenn man so sagen darf: gestrahlten Beschleunigung auch der Logik neuer Lichtquellen, die sich vom Prinzip der Projektion abgewandt und dem Prinzip der Autolumineszenz verschrieben haben?

Zumindest eines wäre bei dieser Fortschreibung der Ausrichtungs- und Beschleunigungslogik zu bedenken: Während die – von Virilio kurzerhand auf den Stadtraum übertragene – kinematografische Diskurslogik auf dem Prinzip von Projektion und Reflexion von Außenlicht auf der Oberfläche eines Baukörpers beruht, bleiben die Leuchtfassaden dem Prinzip nach immer *selbstleuchtende Körper*. Und als solche sind sie auch nicht mehr auf ein Gegenüber angewiesen, auf einen Projektor, der ein Objekt anstrahlt, oder auf einen Blick, der dieses zum Bild macht. Das auf Distanz und Bündelung von Streulicht basierende Projektionslicht mit all seinen diskurs- und machtheoretischen Konsequenzen hat folglich nur wenig mit jener selbstleuchtenden Anordnung gemein, die die Lichtfassaden am Shinjuku-Vorplatz in Tokio und anderswo kennzeichnen. Der *Lichtkörper* ist als leuchtende Monade selbstgenügsam und damit auch selbstbewusst geworden. Und als solcher tritt ihm sein Widerpart, der nokturn-urbane Stadtwanderer, auf Augenhöhe gegenüber.

Elie Faure hat bereits im Jahr 1922 diese Vorstellung autonomer Lichtkörper geprägt. *Cinéplastique*, so der Kunsthistoriker und Essayist, sei die im Entstehen begriffene Kunst des bewegten Bildes aus dem Geiste der Raum- und Baukunst: „*Le cinema est plastique d'abord*. Il représente, en quelque sorte, une architecture en mouvement qui doit être en accord constant, en équilibre dynamiquement poursuivie avec le milieu et les paysages où elle s'élève et s'écroule.“⁷ Sich die Doppelbedeutung des Begriffs „plastique“ im Französischen als „bildend“ und „skulptural“ zunutze machend, entwirft

Faure das Konzept einer Konvergenz von Bauen und Filmen, nach dem auch die lichtfassaden-dominierten Orte als bauliche Zonen bestimmbar wären. Funktionell sind sie einerseits mit der körperlosen Kinoerfahrung, andererseits aber mit der real-räumlichen Wahrnehmung von Baukörpern in Einklang zu bringen. Diese bipolaren Schwingungen beider Körper gehen folglich nicht mehr ausschließlich von der Vorstellung einer Kinoapparatur der Strahlen nach der Projektionslogik Edgar Morins aus. Sie entwerfen vielmehr einen pulsierenden, multivektoriellen und fragmentierten Raum, in dem sich die aufgefächerten Bewegungsvektoren des Bildes und des Betrachterkörpers einander überschneiden, zuwider laufen und in autonome Raumpartikel zerfallen.

Auch wenn sie noch mit dem Begriffswerkzeug der Projektion arbeiten, scheinen Siegfried Giedion, José Luis Sert und der Maler und Filmemacher Fernand Léger mit ihrem Manifest zu Monument und Monumentalität aus dem Jahr 1943 einen ähnlich schwebenden Ausgleichszustand zwischen Benutzer- und Lichtkörper im Sinne gehabt zu haben. In „vast open spaces“⁸ erheben sich „big animated surfaces“ mit variablen Elementen, die den Anblick der Gebäude ständig zu variieren imstande sind.

Dieser leuchtkörperdurchflutete *Erfahrungsraum* zieht den städtischen Peripathetiker aus seinem Panzer von Sicht und Blick, in den ihn das Projektionslicht eingebunden hat. Der Selbstbezug zum eigenen Körper wird erhöht, um die Präsenz des Wandelnden in diesem Zwischenbereich zu schärfen. Die selbstleuchtenden Körper im nokturnen Raum geraten kraft ihrer erhöhten Selbstwahrnehmung in schroffe Differenz zu den körperlosen Blickstrategien projizierter Lichtführung der Moderne, die im Kino ihren prototypischen Apparat gefunden haben. Statt Feststellung des Subjekts durch einen Lichtstrahl, der einen Betrachterblick ebenso voraussetzt wie verlängert, entsteht ein offener Dialog der Leuchtkörper im fragmentierten Raum.

Raum – Fläche – Bild

Aus den bisher zusammengetragenen Befunden zur Bewegtheit und Autolumineszenz ergeben sich maßgebliche Konsequenzen für das im Leuchtfassadenensemble sich entwickelnde *Raumempfinden* des nokturnen Stadtbenutzers. Gewiss, einerseits scheint der im nächtlichen Stadtraum vazierende Passantenkörper inmitten der lichtbewegten Fassaden sein Eigengewicht zu verlieren. Seine Schwere wird durch die Leichtigkeit und Mobilität des Blicks aufgehoben. Das wahrnehmende Subjekt wird ganz Auge und der Körper passt sich, wie dies Hugo Münsterberg schon im Jahr 1916 als bezeichnend für die Kinoerfahrung beschrieben hat,⁹ der imaginären Sphäre der Fassadenbilder an. Er verabschiedet sich damit partiell vom vorhandenen Körper

und seinem Gefühl. Andererseits aber erinnert die körperliche Bewegung des Einerschreitenden ihn – ganz anders als im Kino – ständig an sein physisches Dasein, an seine eigene physische Befindlichkeit. Die innenorientierte Körperwahrnehmung ist dabei nicht anders als in sonstigen Erfahrungen des öffentlichen Raums, wenn nicht sogar intensiviert. Der Körper findet sich über seine und in seiner Bewegung wieder.

Damit gerät der leuchtfassadenumzingelte Körper in einen höchst ambivalenten Modus von *Wahrnehmungsspaltung*. Da die Bilder um ihn in ihrer Bewegtheit und Figurativität eine absolute Autonomie gegenüber der durch das Gehen bewirkten Veränderung perspektivischer Raumwahrnehmung entwickeln, gerät die Koordinierung zwischen Außen- und Innenwahrnehmung aus dem Takt. Man schreitet ein, ohne recht das Gefühl zu entwickeln, tatsächlich voranzukommen; man verharrt und fühlt sich in den Sog einer außengesteuerten Dynamik gezogen. Die Fremderfahrung der Außenwelt und die Selbsterfahrung des Körpers gehen inmitten dieser durcheinander geschachtelten und geschichteten Volumina getrennte Wege. Das Auseinanderdriften von Körper und Auge, von Innen- und Außenwahrnehmung wiederum führt zu einer erhöhten Aufmerksamkeit dem eigenen Körper gegenüber. Mit gesteigerter Körperpräsenz trappst man wie bei schlechter Sicht in unwegsamem Gelände herum. Die geschärften Sinne bilden einen Umraum gesteigerter Befindlichkeit, in dem der eigene Körper ständig zwischen heterogenen und fragmentarischen Bildwänden zu navigieren, sich neu zu positionieren und zu orientieren hat.

Diese durchaus lustvolle Wahrnehmungsspaltung scheint sich ihrerseits in einer ebensolchen Ambivalenz baulicher Strukturen und Funktionen fortzusetzen oder sogar darin implementiert zu sein. Denn einerseits transformiert das massive Auftreten von Leuchtfassaden und Lichtkörpern den städtischen Kontext zu einem Raum, der von bebilderten Flächen und leuchtenden Solitären umgeben ist. Er wird vom Stadtraum der Moderne, der sich grundsätzlich als Außenraum, offen und öffentlich, verstand, zu einem Innenraum: zu einer geschlossenen Veranstaltung. Setzt damit allerdings, wie Virilio andeutet, eine Tendenz ein, die das Subjekt gleichsam in einem Kokon verschwinden lässt? Keineswegs, denn andererseits wird diese Tendenz ausgeglichen durch eine gegenläufige Offenheit und Bewegtheit, in der sich der Inwohner bis in die Fasern seiner Muskulatur dem Außen ausgesetzt fühlt. Daraus entsteht eine genuin neue Verfasstheit von bewegten Subjekten in einem *hybriden Vermittlungsfeld*, das weder – wie in den Fußgängerzonen der 1980er-Jahre – als Möblierung pseudo-urbaner Innenräume noch – wie im Kino – als Reduktionsmaschinerie der Subjekt-Präsenz zu verstehen ist. Die leuchtfassadenbegrenzten, licht- und bewe-

gungsdurchfluteten Räume erweisen sich vielmehr als spezifische Medien des sozialen und kulturellen Dialogs, der durch die Körper *hindurch* eigenständige Diskurse hervorbringen kann.

Gewiss, die Grenzen zwischen dem Innenraum eines Kinosaals und den umgebenden urbanen Zonen waren immer schon fließend – auch was die ästhetischen Konzepte zum Bespielen beider mit bewegten Bildern betrifft. Auch die lichtdurchfluteten Stadtlandschaften der Moderne nach dem Typ der *Broadway*-Beleuchtung drängen zumindest tendenziell zu den subjekt-absentierenden Effekten, die etwa Virilio im Auge hat. Doch was die neuen Technologien betrifft, so zählt die Differenz und Konfrontation beider Modi, die im Dialog des Stadtbenutzerkörpers mit der flächendeckenden und objektumfassenden Lichtbewegung ihren Kulminationspunkt erfährt. Aus der Verwirrung von innen und außen, von öffentlich und privat, von Auge und Körper entsteht eine Art Montage von Lichtkörpern in Bewegung, zwischen denen eine bewegte Vielheit von Subjekten fließt. Aus dieser Dualität erwachsen kinetisch-luminöse Volumina von ineinander geschobenen Lichtkörpern, die einander überschneiden oder verdecken, miteinander korrespondieren oder konkurrieren.

Nachtrag

In dieser Skizze musste ich natürlich mehr ausklammern, als ich tatsächlich ansprechen konnte. So habe ich mit der Konzentration auf den von Leuchtfassaden eingegrenzten Raum auf die längst überfällige Diskussion der baulich-skulpturalen Ausführung von Solitärbauten verzichtet, wie sie etwa *realities: united* am Potsdamer Platz in Berlin oder am Kunsthaus Graz realisiert hat. Vor allem aber habe ich mit der komparatistischen Argumentation zwischen Film und Architektur die Funktion der *Klanglichkeit und Hörsamkeit* unterschlagen, die gerade für das Raumempfinden mindestens ebenso wichtig ist wie die Anschaulichkeit urban-nokturner Bilder und Objekte. Denn gerade diese tosende Hörwelt hat mich vor rund eineinhalb Jahren, von der Plattform des Shinjuku-Stadt-Bahnhofs herunterschreitend, in Bann geschlagen. Letztlich war sie es, die mich zu diesen vorläufigen Gedanken zur LED-unterstützten Fassaden- und Bildkörperkultur veranlasst hat.

Anmerkungen:

- 1 Simmel, Georg, *Die Grosstädte und das Geistesleben*, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1995 (1903), S. 117.
- 2 Sierek, Karl, *Vorschrift und Nachträglichkeit. Zur Rhetorik von Bauen und Film*, *Daidalos*, Nr. 64, 1997, S. 116–121.
- 3 Vermutlich Auer, Gerhard, *Das Lichtwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Brockhaus, Christoph (Hrsg.), *Stadtlicht Lichtkunst*, Duisburg/Köln: Stiftung Wilhelm Lehmbruck 2004, S. 66–78.
- 4 Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart 1958 (1956), S. 225.
- 5 Ebd.
- 6 Virilio, Paul, *Aesthetik des Verschwindens*, Berlin-West 1986 (1980), S. 72.
- 7 Faure, Elie, *De la cinéplastique*, Paris 1995 (1922), S. 20.
- 8 Sert, José Luis; Léger, Fernand; Giedion, Sigfried, *Nine Points on Monumentality*, in: Ockman, Joan; Eigen, Edward (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, New York 1993 (1943), S. 30. Vgl. ebd.: „Mobile elements can constantly vary the aspect of the buildings.“
- 9 Münsterberg, Hugo, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*, übers. von Schweinitz, Jörg, Wien 1996, S. 55.